

ناصر عباس نیر *

زندگیوں کے صحن میں کھلتے قبروں کے دروازے: مجید امجد کی نظم میں حزن کا مطالعہ

مجید امجد کی نظم جدید انسان کے ایک بنیادی مسئلے کی نمائندگی کرتی ہے؛ یہ کہ وقت کی لامتناہیت میں اس کی حیثیت و اوقات کیا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ مجید امجد کی نظم میں ظاہر ہونے والا فرد شناخت کے بحران سے زیادہ، مقام شناسی کے لیے کا شکار ہے۔ وہ کون ہے؟ اس سوال کی حیر، نوکیلی چہن ان کی نظم میں کم ہی محسوس ہوتی ہے۔ (اسی بنا پر ان کی نظم کا اسلوب ابہام زدہ بھی نہیں؛ ابہام عموماً شناخت ذات کی پیدا کردہ نفسی الجھنوں کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے)۔ تاہم، وہ کہاں ہے؟ اس سوال کی گہری حیرت نے ان کی نظموں میں شدت سے محسوس ہوتی ہے۔ وہ کون ہے؟ جدید نظم کا اہم سوال تھا، جس نے شناخت کی تلاش اور شناخت کے بحران جیسے مسائل کو جنم دیا۔ بیسویں صدی کے انسان کے یہ دونوں اہم مسائل امجد کی نظم کے مرکزی مسائل نہیں بنے۔ مجید امجد کی نظم میں جدید انسان کے ایک دوسرے مسئلے کی نمائندگی ہوئی؛ یہ کہ قرونوں سے پھیلتی بڑھتی کائنات، اور وقت کے لامتناہی مطالعے میں انسان کا مقام کیا ہے؟ جدید مغربی نظم میں شناخت کا سوال منفی جدید کاری اور عالمی جنگوں کی دہشت مآ کی ویربادی سے پیدا ہوا تھا؛ جب کہ اردو نظم میں شناخت کا سوال نوآبادیات کی ثقافتی مغایرت سے پیدا ہوا تھا تاہم مغربی و اردو نظم میں بے دخلی و معزولی (displacement)، شناخت کے سوال کی بنیاد

تھی۔ صنعتی جدید کاری اور عالمی جنگوں سے لاکھوں لوگ جڑوں سے اکڑ گئے؛ جب کہ استعماریت کی ثقافتی پالیسی نے لوگوں کو جڑوں سے کٹنے، خود اپنی اصل سے بیگانہ ہونے پر مجبور کیا۔ یہی وجہ ہے کہ شناخت کی تلاش اور شناخت کا بحران، دونوں حالات ”اصل“ یعنی origin پر مرکوز ہوتے ہیں اس فرق کے ساتھ کہ شناخت کی تلاش اصل کو پیچانے، اور اس تک رسائی کا سفر ہوتی ہے، اور اس سفر کی نوعیت ”گمراہی“ کی ہوتی ہے، جب کہ شناخت کا بحران اصل کے سلسلے میں تفکیک و تذبذب کا شکار ہوتا اور کسی نئی اصل سے متعلق غیر واضح رویے کا حامل ہوتا ہے۔ اصل کے سلسلے میں تفکیک ہی کسی نئی اصل سے وابستہ ہونے میں مانع ہوتی ہے۔ شناخت کے بحران میں جتنا شخص کون اور کیا کی فضا میں معلق ہوتا ہے۔ مثلاً یگانہ کا یہ شعر شناخت کے بحران کو پیش کرتا ہے:

خدا ہی جانے پگندہ میں کون ہوں کیا ہوں

خود اپنی ذات پہ شک دل میں آئے ہیں کیا کیا

اگرچہ شناخت کا بحران، آدمی کو جذباتی طور پر تڑپا لگتا رہتا ہے؛ کبھی اسے بے خانماں ہونے کے کرب سے دوچار کرتا، اور کبھی جڑوں سے محبت و بے ناری کے متضاد جذبات سے ہم کنار کرتا ہے، تاہم اس کا مثبت پہلو یہ ہے کہ اس سے تفکیک اور ابہام کی جو کیفیات جنم لیتی ہیں، وہ شاعری میں قول محکم (ڈالما) پیدا نہیں ہونے دیتیں۔ قول محکم شاعری کی موت ہے؛ بہر کیف احمد کی نظم میں بے خانماں ہونے، جڑوں سے کٹنے جڑے رہنے کی اذیت کا بیان کم ملتا ہے (مثلاً ”رفیق“ یا ”مترکہ مکان“ میں یہ بیان موجود ہے)۔ یہ بھی تسلیم کرنا چاہیے کہ جدید نظم کے فرد کا ایک بڑا مسئلہ شناخت کا بحران تھا۔ اس مسئلے کے کئی پہلو تھے۔ جدید فرد جس اصل سے کٹا ہوا تھا، وہ کہیں گمراہ وطن تھا تو کہیں وہ ایک الوی مرکز تھا۔ گمراہ وطن سے کٹنے کا سبب استعماری ثقافتی اجارہ داری تھی، جس کے تحت ایک بیرونی اجنبی ثقافت، مقامی ثقافت کو حلّیے پر تحلیل دیتی تھی، اور آدمی اپنے ہی گھر میں بے گھر ہو جاتا تھا؛ جب کہ الوی مرکز سے جدا ہونے کا سبب، جدیدیت کا بشر مرکز فلسفہ تھا۔ میراثی کی نظم میں الوی مرکز سے جدا ہونے کا مسئلہ شدت سے اجاگر ہوا ہے۔ مثلاً نظم ”سلسلہ روز و شب“ میں انسان خود کو چاروں طرف سے خلا میں گمراہ پاتا ہے۔

خدا نے الاؤ جلائی ہوا ہے
اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے
ہر اک سمت اس کے خلا ہی خلا ہے
سنتے ہوئے دل میں وہ سوچتا ہے
تجربہ کہ نور ازل مٹ چکا ہے
بہت دور انسان گھٹکا ہوا ہے
اسے ایک شعلہ نظر آ رہا ہے
مگر اس کے ہر سمت بھی اک خلا ہے
تخیل نے یوں اس کو دھوکا دیا ہے
ازل ایک پل میں اب بین ہو گیا ہے
ہم اس تصور پہ سمجھلا رہا ہے
غس و غس کا بہانہ بنا ہے
حقیقت کا آئینہ ٹوٹا ہوا ہے
تو پھر کوئی کہ دے یہ کیا ہے وہ کیا ہے
خلا ہی خلا ہے، خلا ہی خلا ہے

خلا، شناخت کے بحران کا استعارہ ہے۔ خلا میں کوئی مرکز نہیں۔ خلا اصل میں مرکز کی گم شدگی کی پیداوار ہے۔ خلا کا کوئی الگ وجود نہیں؛ یہ مرکز کے گم ہونے سے ہو چکا ہوا ہے۔ لہذا اس کا کوئی اپنا مفہوم نہیں۔ جس طرح آئینے کے ٹوٹنے سے پیدا ہونے والا منظر، آئینے کی نسبت ہی سے اپنا معنی اخذ کرتا ہے؛ آئینے کے ٹکڑے بار بار یاد دلاتے رہتے ہیں کہ ثابت و سالم آئینہ موجود تھا؛ ٹکڑوں کا ازدحام، آئینے کی سالمیت کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتا ہے؛ انتشار کا معنی، ترتیب کے متوازی ہی قائم ہوتا ہے۔ اسی طرح خلا مسلسل یہ احساس دلاتا ہے کہ مرکز موجود تھا؛ خلا کے ”حال“ میں مرکز کا ناقص موجود رہتا ہے۔ سادہ لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مرکز گم ہوتا ہے، فنا نہیں ہوتا۔ گمراہ وطن یا الوی مرکز سے جدا ہونے کے باوجود مرکز فنا نہیں ہوا تھا۔ اسی بنا پر شناخت کا بحران ناخوبیا کو جنم دیتا ہے۔

جدید اردو نظم میں مرکز کی گم شدگی کا اظہار مختلف پیرایوں میں ہوا ہے۔ میراثی کے یہاں خلا اس کا استعارہ ہے۔ خلا کی بے کرائی، وقت کی اس لامتناہیت کی علامت بھی ہے جس کا تصور کرتے ہوئے، انسانی عقل کے کنارے تحلیل ہونے لگتے ہیں۔ جدید انسان کئی طرح کے دیوہوں کا شکار تھا: ایک طرف وہ الوہی مرکز سے کٹا ہوا تھا، اور دوسری طرف جب وہ زمان کی بے کرائی میں اپنے مقام کی تلاش کرتا تھا تو اسے اپنا وجود بے مرکز ہونا محسوس تھا۔ زمان کی بے کرائی وسعتوں میں بے مرکز ہونے کے خدشے کا جذباتی اثر کیا ہے، اور وجود کی بے مرکزیت سے نبرد آزما ہونے کے سلسلے میں انسانی بساط کیا ہے؟ اسی کو مجید امجد نے اپنی نظموں کے قلب میں جگہ دی ہے۔ پہلے امجد کی نظموں سے کچھ اقتباسات دیکھیے:

مگر آئیے کچھ مفکر جو مری زندگی، میرا ناسر ہے!

مرے ساتھ ہے، میرے بس میں ہے، میری عقلی پہ ہے یہ لبالب عیال
یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خرابے شام و عمر میں یہی کچھ
یہ اک مہلت کاوش درستی! یہ اک فرصت کو بخش آؤ دلالہ
(امروز)

میں کہ اک لمحے کا دل

جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
زندگی، اے زندگی

(زندگی، اے زندگی)

کتلی چھنا چھن ناچتی صدیاں

کتے گھنا گھن گھومتے عالم

کتے مراعل۔۔۔

جن کا نکل۔۔۔ اک سانس کی مہلت

(حرف اول)

سوچتا ہوں یہی دو ٹکونٹ جو میں نے غم دو ماں سے پوسے
یہی دو سانس، شبستانِ ابد میں یہی دو بجتے دیے
دوش و فرا کی فصیلوں میں یہی دو رختے
یہی جو سلسلہ زندگی قافی ہے
کیا اسی سامتِ عروسی غم تاب کی خاطر میں نے
وسعہِ عالمی الام میں کانٹوں کے قدم چھ مے تھے؟
لاکھوں دنیاؤں کے لٹتے ہوئے کلیالوں سے
میرا حصہ یہی میری جی دامانی ہے؟

(نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب)

اک سانس کی مہلت، اور وہ بھی فرصت کو بخش آؤ دلالہ، انسانی وجود کی حقیقت کا یہ عرفان
امجد کی نظم میں ریاض کی ہڈی کا دیچہ رکھتا ہے۔ ان کی نظموں میں جہاں جہاں اک سانس کی مہلت کا
ذکر ہوا ہے، وہ وقت کی لامتناہیت کے تناظر میں ہوا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ان کی نظم کا حکم بے کرائی
سمندر میں اٹھتی موجوں میں سے کسی ایک موج پر ایسا تارہ ہے۔ (خود امجد نے نظم "امروز" میں یہی تمثال
وضع کی ہے: ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے)۔ اس کے چاروں طرف
موجیں رقص کر رہی ہیں، جس کی وجہ سے اس پر لہزہ طاری ہے۔ وہ اپنے وجود کے مقام کا تجربہ اس
دہشت کی حالت میں کر رہا ہے، جسے "وقت کی دہشت" کہنا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ امجد جب کچھ مفکر کو
اپنی زندگی اور زاہد سطر کہتے ہیں تو ایک آہ بھرتے ہیں۔

یہ ایک انوکھی بات ہے کہ امجد کی نظموں میں وقت ایک رقص کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ ان
کے حکم کے تحت عقل میں صدیاں چھنا چھن ناچتی ہوئی طلوع ہوتی ہیں۔ گویا وہ وقت کو ایک عظیم آرٹسٹ کی
صورت معروض عرفان میں لاتے ہیں، مگر ایسا آرٹسٹ جسے اپنے آرٹ کے سوا کسی سے کوئی دلچسپی نہیں۔
(جاوداں خوشیوں کی بھتی مکتوی کے زیرِ دیم: زندگی، اے زندگی)۔ دوسرے لفظوں میں اس میں اور آرٹ
میں دوئی موجود ہی نہیں۔ وہ رقص بھی ہے اور رقص بھی۔ اس کا رقص اس کے ہونے کا سبب اور اس

کے ہونے کا گماہ ہے۔ مجید احمد کے یہاں وقت کا یہ تہامت معنی خیر استعارہ ہے۔ رقص اور رقص کا ایک ہونا، روئی اور عیونیت کا خاتمہ بھی ہے۔ اور محبت ذات کی علامت بھی۔ لگتا ہے کہ مجید احمد کے لاشعور میں کہیں شو رقص کا تصور موجود تھا۔ ہندو اساطیر میں شو کا رقص کائنات میں تمام حرکت کا سرچشمہ ہے۔ نیز اس کے رقص کا مقصد انسانی روح کو بلایا جال سے آزاد کرانا ہے۔^۱ مجید احمد کے یہاں بھی وقت، کائنات کی تکلیف کا منبع ہے، اور وقت کی لامتناہیت زندگی کی ایک بنیادی حقیقت کے التباس کا پردہ چاک کرتی ہے یہ کہ وقت ابدی اور انسان فانی ہے۔ وقت کی ابدی لامتناہیت کے مقابل، فنا کا احساس ہی مجید احمد کی نظم میں حزن کی ایک مستقل کیفیت کا سبب ہے۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ جدید ادب میں اساطیری تشائیں، اپنے قدیمی مفہوم میں پیش نہیں ہوتیں۔ جدید تخلیق کار ان کے قدیمی مفہوم کی قلب مابیت کرتا ہے! ان کی مذہبی معنویت کو دنیوی سیکولر معنویت میں بدلتا ہے۔ مجید احمد کے یہاں بھی شو کی مثال کی قلب مابیت ہوئی ہے۔ اساطیری شو کا رقص، اور محبت ذات کائنات کی تمام حرکت کا منبع ہیں! گویا اس کی بے نیازی، کائنات کے لیے فکر مندی کی علامت ہے، مگر جدید شاعری میں اساطیری دیوتاؤں کی محبت ذات، انسان و کائنات سے ان کی لائقیت کا معنی رکھتی ہے۔ جدید شاعری میں یہ دیوتا انسانی مقاصد کے سلسلے میں سنگ دلانہ بیگانگی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ انسان کتنے مرتے ہیں، زمین مسلخ میں بدل جاتی ہے۔ ”روز اس مسلخ میں کٹکے ڈھیروں گوشت دھرتی کے اس تھال میں ڈھیروں گوشت“ مگر مہر ابدی بیگانگی ملاحظہ کیجیے کہ وہ ان کی بوسہ محفوظ نہیں رکھتا۔ مگر شاعر یہ بیگانگی اختیار نہیں کر سکتا۔ شامی شاعر ادیس کی نظم ”سمر“ کے پہلے دو سرے دیکھیے:

The cities dissolve, and the earth is a cart loaded with dust

Only Poetry knows how to pair itself to this space.

مجید احمد کا حکم وقت کے رقص کو دیکھتا ہے۔ اس کا دیکھنا، فقط ایک مہر کا اداک نہیں۔ شاعر صرف اداک نہیں کرتا؛ محض اداک۔ ایک وقتی، لمبائی جانکاری ہے۔ جس کا کوئی مہر افسانہ قائم نہیں ہوتا۔ خالی اداک یا داشت کے کسی کوئے کدے میں پہنچ کر، ایک غیر اہم واقعے کی صورت جلد فراموش ہونے کا امکان رکھتا ہے۔ چنانچہ ایک حقیقی شاعر فقط اداک نہیں، ایک مکمل وجودی تجربے سے گذرتا ہے۔ اداک اگر ایک سایہ ہے تو وجودی تجربہ ایک تل ہے۔ جو آدمی کے خیالات و

احساسات کی ساری ترتیب کو برعکس کر ڈالتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی ایک نئی ترتیب قائم کرنے کی اشد ضرورت پر اصرار کرتا ہے۔ مجید احمد وقت کو جب ایک رقص کے طور پر دیکھتے ہیں، تو ان کے لیے یہ ایک لمبائی نکلتی نہیں۔ ان کی نگاہوں (جیسے ”زندگی، اے زندگی“، ”حرفِ اول“، ”امروز“) میں وقت کا یہی ایچ اجرا ہے۔ لہذا اسے ایک لمحے کی تنہائی کی بجائے، ایک ایسا موقوف کہنا مناسب ہوگا جو وقت کی رمز کا انکشاف کرتا ہے۔ ایک ایسا انکشاف جو شعور وجود کو تہہ جلا کر ڈالتا ہے۔

مجید احمد ایک حقیقی شاعر کے طور پر ہماری عمومی توقعات کی شکست کرتے ہیں۔ رقص و رماگ، اگر آرٹ ہے تو اس کا مشاہدہ باصفا سرے ہونا چاہیے۔ مجید احمد ہماری اس توقع کو ریہہ ریہہ کرتے ہیں۔ ان کے مطابق ناہنجی صدیوں کا تجربہ یا زمانا کے پھیلاؤ میں اپنے مقام کی شناخت، انسانی وجود میں ایک گہرے حزن کا باعث ہے۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ آرٹ کا مشاہدہ الم انگیز بھی ہو سکتا ہے، بلکہ بالفاظی سرے کی طرح بالفاظی الم بھی ہوتا ہے؟ کم از کم مجید احمد کے یہاں ناہنجی صدیوں کے آرٹ کا مشاہدہ الم انگیز ہے، اور اس کا سبب بالکل واضح ہے۔ احمد زمانا سے باہر اور الگ کسی شے کو نہیں سمجھتے، مگر زمانا کو خود سے بیگانہ محسوس کرتے ہیں۔ جعفر طاہر نے یہ تو درست لکھا ہے کہ اردو میں ان [مجید احمد] کی طرح حزن و ملال کی بچی شاعری کسی نے نہیں کی، اور یہ بھی کہا ہے کہ مجید احمد کو اپنے ہونے کا غم ہے، اپنے ظہور و حضور کا الم ہے،^۲ تاہم انہوں نے یہ واضح نہیں کیا کہ اپنے ہونے کا غم کیوں؟ قصہ یہ ہے کہ مجید احمد کا حزن ناہنجی صدیوں کی انسان سے لائقیت کے عرفان کا زائیدہ ہے۔ وقت کی راہی کی تان دانگی ہے، ناہنجی صدیوں کا آہنگ ابدی ہے، جب کہ آدمی کو فقط ایک سانس کی مہلت ہے۔ زمانے کی پھیلی ہوئی بے کراں وسعتوں میں آدمی کو بس دو چار لمحوں کی مہلادلی ہے۔ لہذا احمد کا غم صرف ہونے کا غم نہیں، ہونے کی آگہی کا غم ہے۔ یہ عرفان کلاسیکی عہد کے انسان کا عرفان نہیں۔ کلاسیکی عہد کا انسان وحدت الوجودی طرز فکر (پیراڈائم) میں سوچتا تھا، اس لیے غالب کے اس شعر کے صدق تھا:

طوبی ہر قطرہ ہے رازِ لاجر
ہم اس کے چہرہ تھا پوچھنا کیا

جب جزء اپنی محدودیت کا احساس کر کے کانپ جاتا تھا، مگر اسے یہ اطمینان رہتا کہ وہ کل میں شرم ہو کر اپنی محدودیت کے کرب سے نجات پا سکتا ہے۔ اس کا راستہ بھی کھن تھا مگر ایک واضح منزل کی طرف اسے لے جانے کا امید افزا امکان رکھتا تھا۔ احمہ کی نظم کا جدید انسان اپنی شناخت وحدت الوجودی جز کے طور پر کرتا ہی نہیں؛ وہ خود کو تصورات کی اس دنیا میں پاتا ہے۔ جہاں جز اور اس سے وابستہ مابعد الطبیعیاتی جہات کا سکھ متروک ہو چکا ہے۔ مجید احمہ کا شعری تجربہ جدید تصورات کی اس دنیا میں وقوع پذیر ہوتا ہے، جہاں فصل اور بھوری داغی ہے۔ انسان اور وقت، انسان اور دنیا میں کبھی نہ مٹنے والا فاصلہ ہے۔ وقت ابدی اور انسانی فانی ہے؛ زمانے کی وسعتوں کی کوئی حد نہیں، اور آدمی کی حد ذرا سی ہے۔ دونوں میں اس فاصلے اور فرق کی آگہی ہی الم انگیز ہے۔ نظم ”دنیا سب کچھ تیرا...“ میں یہی حقیقت پیش ہوئی ہے۔

سب کچھ تیرا، اے دنیا

دیر دیر، بچتے ساز

گہری گہری، موہن کھ

ہام ہام پر چاند

کرن کرن گلزار

آسمانوں اور زمینوں سے سب روپ

سب کچھ تیرا، اے دنیا

تیرے طاق پہ میں اک دھپ

تو صدیوں کے گارے میں گندھی ہوئی دیوار

میں... اک پل کی راکھ

... اک دھڑکن کی ہوک

جل جلی جود کی طبع

گر گئی بے بس راکھ

رات کے پریت سے گرا گئی خوشبو کی اک لہر

بھروئی رنگ اور بھروئی روپ

گہری گہری، موہن کھ

ہام ہام پر چاند

کرن کرن گلزار

یہ نظم وقت کی لامتناہیت میں جدید انسان کی خود کو پانے (Locate) کی کوشش سے متعلق ہے۔ دنیا، جو وقت کی کارفرمائی کے مظاہر پر مشتمل ہے داغی ہے، جب کہ آدمی ایک دھپ کی مانند ہے، جو ایک پل میں راکھ ہو جاتا ہے۔ آدمی کا پل بھر کو روشن ہوا، پھر بجھ جانا، ایک واقعہ ہے، مگر اس واقعے سے ہام ہام پر چاند اور کرن کرن گلزار دنیا لا تعلق رہتی ہے۔ داغی راگنی کی تان اسی طرح جاری رہتی، اور چادواں خوشیوں کی گنگوئی کا زیر و بم اسی طرح باقی رہتا ہے۔ مجید احمہ کی نظم ہام ہام کی کہ آدمی اور دنیا، وقت میں یہ فاصلہ بیک وقت سماجی، نفسیاتی اور وجودی ہے۔ مجید احمہ جس دنیا کو مخاطب ہو کر کہتے ہیں: سب کچھ تیرا، اے دنیا، وہ دنیا سماجی و طبقاتی بھی ہے اور وقت و کائنات سے عبارت بھی۔ اس دنیا نے سب کچھ اپنی منگی میں کیا ہوا ہے؛ وسائل سے لے کر انسانی تقدیر تک۔ یہ فقط اجارہ پسند نہیں، خود مگر اور بیگانہ محض بھی ہے۔ اس کی بلا سے کوئی فقط ایک پل کی راکھ ہے۔ یہ اسی طرح چمکتی دکتی رہتی ہے۔ ان نظموں کو ان کے تاریخی تناظر میں پڑھیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ خود مگر اور بیگانہ محض دنیا سرمایہ داریت کی دنیا ہے جس کے فرائض لے لو آگیا قیامت، یا ان کی معاون کھ پتلیاں۔

مجید احمہ اپنی محض نظموں میں طبقاتی دنیا کو مخاطب کرتے ہیں (جیسے ”جہان قیصر و جم“،

”روداد زمانہ“، ”دور نو“، ”دھپ لیم“، اور اس طبقے کے جہریوں بھرے ہاتھوں پر ڈھائے جانے والے

مظالم کا ذکر کرتے ہیں۔ نیز اس طبقے کو تاریخی طورہ طرف نکال دے کر ان کے انجام کی پیش

گوئی بھی کرتے ہیں:

تم نے فہیلِ قصر کے رتوں میں بھر توئیں
ہم بے کسوں کی ہڈیاں لیکن یہ جان لو
اے وارثانِ طرہ طرفِ کھو گئے
نیلِ نال کے ایک تھپڑے کی طرح ہے

یہ سیلِ زمیں، تاریخ کی بے رحم قوت بھی ہے اور وقت کی فنا خیز سطوت بھی۔ جب کہ آدمی کا ایک پل میں ماکھ ہو جانا، وجودی حقیقت ہے۔ تبدیلِ غور ہوتا ہے کہ اس کا تعلق جبلتِ مرگ کے نفسیاتی عارضے سے نہیں ہے۔ فرائیڈ نے جبلتِ مرگ (thanatos) کو قیل پیدائش کی حالت کی طرف مراجعت کا نام دیا ہے۔ یہ جہلتِ ابتدا میں منفعل، نسائی اور مساکیت پسندانہ ہوتی ہے، بعد ازاں یہی فعال، مردانہ، سادیت پسندانہ مزاج اختیار کر لیتی ہے؛ یعنی پہلے آدمی خود کو برباد کرنے اور بعد ازاں دوسروں کو تباہ کرنے پر تفل جاتا ہے۔^۳ خودکشی اور جنگوں کی صورتِ اجتماعی خودکشی یا نسل کشی کا سبب جبلتِ مرگ ہے۔ ساقی فاروقی کی نظم ”موت کی خوشبو“ کا یہ نکلِ جبلتِ مرگ کا اظہار یہ بتا ہے، گو محمد وسخ

میں موت کی چیز خوشبو نے پاگل کیا ہے

امیدوں کی سرخ آبِ روزوں میں ہے

تپائی کے کالے سمندر میں

بتے چلے جا رہے ہیں

کراں تا کراں

ایک گاڑھا کیلا ڈھواں ہے

زمین تیری مٹی کا جادو کہاں ہے

ساقی کی نظم میں جس ”موت کی چیز خوشبو“ کا ذکر ہے، وہ آدمی کے وجود کے اندر سے ابھرتی

ہے۔ ساقی کہتے ہیں کہ آدمی کی رگوں میں کوئی دوزخِ غم نہ رہا ہے۔ اور آسمانِ قسیم بنا ہوا ہے، جہاں دشمن

جہازوں کی سرگوشیاں گونجتی ہیں۔ گویا موتِ اولِ اندر سرسراتی ہے اور پھر باہر صفا تھی ہے۔ جب کہ مجید

احمد کی نظم انسان کی فنا پذیر بشریت (mortality) کو پیش کرتی ہے۔ یہ مرگ کی خواہش نہیں، فنا کی

حقیقت کا اظہار ہے۔ اس کا مفہوم انسان کی بے ثباتی نہیں، جسے ہماری کلاسیکی شاعری نے بھرار کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں بے ثباتی کا تصور بڑی حد تک اخلاقی تھانے گل کو ہے، ثبات، نہ ہم کو ہے اعتبار کس بات پر چن ہو رہا رنگ و بو کریں (میر درد) زندگی کی بے ثباتی کا یقین، ہوس سے دور رہنے کی اخلاقی تعلیم دیتا تھا۔ نیز اس سے انسانی مساوات کا تصور پیدا ہوتا تھا۔ موت کی دہلیز پر پہنچ کر شاہ و گدا یکساں طود پر بے حیثیت ہو جاتے تھے۔ دوسرے لفظوں میں کلاسیکی شاعر اپنی بے ثباتی کو ایک دوسرے اعلیٰ مقصد کے حصول کا ذریعہ بنا لیتا تھا۔ اس سے بے ثباتی کا غم دب جاتا (suppress) تھا۔ کلاسیکی شاعروں میں مرزا غالب استثنا کا درجہ رکھتے ہیں، جنہوں نے بے ثباتی کے ”حقیقی غم“ کے، کسی اعلیٰ مقصد کے ہاتھوں دب جانے کو محال قرار دیا تھا: جتنا ہے غمِ فریبِ ہستی کا غم کوئی رعبِ عزیز: صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ غالب جدید شاعری کے بنیاد گزار ہیں۔ مجید احمد کی نظم ”قہری سلج پر غالب کی راہ پر چلتی ہے۔ غالب کے یہاں بشریت کو دیناؤں کی حکم مانی سے آزاد کرانے کی روش ملتی ہے۔ لہذا غالب بشری دنیا کو اس کی اکثر مضحکہ خیز یوں کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ غالب کی شاعری کا غم، دیناؤں کی مملکت سے ہجرت کرنے والے بندہ آزاد کا غم ہے۔ چونکہ یہ آدمی کا اپنا غم ہے، اس لیے اس پر ہنسا جاسکتا ہے، اس کا ٹھٹھا اڑایا جاسکتا ہے، مگر نہ تو اس کا انکار کیا جاسکتا ہے، نہ اسے کسی دیناؤں کی مقصد کا ایندھن بنایا جاسکتا ہے۔ غمِ ہستی کا علاج مرگ یعنی مکمل خاتمہ ہے، مرگ کے بعد کی صورتِ مالی یا متوقع دنیا نہیں۔

مجید احمد، آدمی کی حقیقت کو ”اک سانس کی مہلت“، ایک دمپ سمجھتے ہیں اور غالب کی مانند اس کی ملکیت (ownership) قبول کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کا غم ”ہونے کا غم“ اس قدر نہیں، جس قدر انسان کی فنا پذیری کی ملکیت تسلیم کر لینے سے پیدا ہونے والا غم ہے۔ مارٹن ہائیڈگر (Martin Heidegger : ۱۸۸۹ء-۱۹۷۶ء) نے جرمن شاعر ہولڈرلین (Holderlin : ۱۷۷۰ء-۱۸۴۳ء) کی شاعری کے ضمن میں لکھا ہے کہ:

نات اس لیے ہے نوائیں کہ صرف خدا باقی نہیں رہ گیا، بلکہ اس لیے کہ خالی انسان

اپنی فنا پذیری سے یہ مشکل واقف اور واقف ہونے کی صلاحیت کے حامل ہیں۔ اس

طور فانی انسانوں نے اپنی ہی فنا پذیر فطرت کی ملکیت حاصل نہیں کی۔

اپنی فنا پذیر فطرت کی ملکیت حاصل کرنا جس قدر مشکل ہے، اسی سے کبھی زیادہ ضروری ہے۔ یہ محض حوصلے اور طرف کا معاملہ نہیں، شعور کی اہلیت، اور عقل کی صلاحیت کا مسئلہ بھی ہے۔ پہلے شاہ جب کہتے ہیں کہ پہلے شاہ اسیں مرنا چاہیں، گور چاہ کوئی ہو، پہلے شاہ ہم نے نہیں مرا تھا، قبر میں کوئی اور کاٹھا ہوا ہے) تو وہ فنا کی حقیقت کو قبول کرنے میں عمومی انسانی شعور کی بے بسی کی طرف اشارہ کرتے ہیں (اگرچہ اس شعر کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ ہمیں موت نہیں آسکتی، ہم لافانی ہیں)۔ انسانی شعور اگر ایک روشن کرہ ہے تو فنا ایک مطلق تاریکی ہے۔ روشن کرے کے لیے مطلق تاریکی کا تجربہ اتنا ہی مشکل ہے جتنا آگ کے لیے پانی کا تجربہ مشکل ہے۔ پانی، آگ کو بجھا دیتی اور تاریکی، روشنی کو نگل جاتی ہے۔ چنانچہ عمومی شعور فنا کا تجربہ نہیں کر سکتا، اس کا خیال کر سکتا ہے، اور وہ بھی ادھورا، اور کبھی کبھی۔ لیکن فنا کی حقیقت کی ملکیت کو قبول کرنے کا مطلب، عمومی شعور کے اس دائرے سے باہر قدم رکھنا ہے جو فنا کو کبھی کبھی، جتنے جتنے خیال میں اس طور لاتا ہے جیسے اس کا تعلق صرف دوسروں سے ہو۔ ملکیت، اختیار کلی ہے۔ جب تک آدمی موت کو دوسروں کی حقیقت سمجھتا رہتا ہے، اس پر اختیار بھی نہیں رکھتا، الٹا موت اس پر اختیار رکھتی ہے۔ اس کی اپنی موت کی حقیقت، ایک غیر وجود کا وقوع ہوتی ہے۔ خوف مرگ، آدمی پر موت کے اختیار کی علامت ہے۔ موت ایک عفریت کی صورت، آدمی کے وجود پر لرزہ طاری کیے رکھتی ہے؛ گویا آدمی کا اپنا وجود اس کے اختیار میں نہیں ہوتا۔

فنا، انسانی وجود کی حد ہے۔ فنا کی حقیقت کی ملکیت کا مطلب، اپنے وجود کی حد کا عرفان حاصل کرنا، تسلیم کرنا اور اپنے وجود کی حد میں اپنی عمل داری قائم کرنا ہے۔ مجید امجد کی موضوع نظم ”ہوں“ میں پیش کرتے ہیں۔ نظم کا حکم ان گزرے دنوں کو یاد کرنا ہے، جب ہوں کے تجھے چلنے شروع نہیں ہوئے تھے۔ جب زمیں بخور میں، آسمان چوکھٹے میں، ہر چیز اپنی اپنی حدود میں محدود اپنی اپنی جگہ میں باقی تھی؛ فنا کے شعور نے ہر شے کو اس کی حد میں رکھا ہوا تھا۔ ہوں، حد پار کرنے کا، اور اپنی سلطنت میں اپنی عمل داری تیار گئے کا نام ہے۔ یہ وہ

عجیب دن تھے، ہر ایک ذرے کے دل میں داغ فنا کا سورج ابھر رہا تھا

وہ دن، وہ احساس بے ثباتی

وہ دولت بے زری، وہ اپنی نمود بے سود میں غم لازوال کو ڈھونڈنے کی خوشیاں

گویا جب تک ذرے کی طرح بے حقیقت انسان کے دل میں فنا کا داغ، سورج کی طرح روشن حقیقت بنا رہتا ہے، وہ اپنی حد میں رہتا ہے۔ اپنی حد میں رہنا، ایک وقت اخلاقی اور بحالیاتی اصول ہے۔ اپنی حد کا خیال رکھنے والا دوسروں کی حدود کا لحاظ بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح اپنی حد کو پہچاننا، حقیقت کو پہچاننا ہے۔ فنا کو زندگی کی حد سمجھنا، زندگی کی حقیقت کو پالینا ہے۔ اس سے آدمی زندگی یا موت دونوں کے سلسلے میں کسی دائمی فحاشی کا شکار نہیں ہوتا۔ جس طرح قول محکم یا ڈامنا شاعری کے لیے زہر ہے، اسی طرح دائمی فحاشی بھی شاعری کو قتل کرتی ہے۔ بڑی شاعری حقیقت و فحاشی کے اس مصلعے میں وجود رکھتی ہے، جس میں دونوں ایک دوسرے کی حریف نہیں حلیف بنتی ہیں، اور دونوں میں اجنبیت شتم ہوتی، اور رسم و راہ کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ ایک دوسرے کو دھکیلنے کے بجائے، ایک دوسری کی جانب کھینچتی ہیں۔ گویا دونوں میں قربت اور مماثلت پیدا ہوتی ہے؛ بحالیات کی بنیاد قربت (جس سے مجاز کی تمام صورتیں پیدا ہوتی ہیں) اور مماثلت (جو استعارہ و علامت کی اساس ہے) ہے۔ دوسرے لفظوں میں مجید امجد کی شعری بحالیات مرگ و ہستی کی قربت و مماثلت پر استوار ہے۔

علامہ ازہری جیسے جی موت کا خیال یا موت و قبل ان تصور، روشنی و تاریکی کی جدلیات سے عبارت ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ جدلیات، معانی کا سرچشمہ ثابت ہوتی ہے۔ جیسے جی موت کی ملکیت، انسانی زندگی میں نئے معانی پیدا کرتی ہے۔ (بشرطیکہ یہ منفعل حزن کا ذریعہ نہ بنے)۔ دولت بے زری، نمود بے سود، اور غم لازوال میں خوشی کی تلاش، ایسے جدلیاتی تصورات ہیں جو غیر عمومی معانی کے حامل ہیں۔ عمومی معانی فقط نفی یا اثبات پر مبنی ہوتے ہیں، مگر دولت بے زری یا غم لازوال کی خوشی میں بیک وقت نفی و اثبات موجود ہیں۔ فقط نفی یا محض اثبات اصلاً طاقت کے تصورات ہیں؛ طاقت اپنا اثبات چاہتی ہے، اور دوسروں کی نفی؛ وہ اپنے اثباتی تصور میں اپنی نفی کے امکان کو جگہ نہیں دیتی۔ کوئی نظریہ یا ایڈز یا لوجی جب فقط اپنے اثبات پر مبنی ہو تو وہ دوسروں کی نفی پر عمل جاتا ہے؛ اس کا مختلف اور مخالف نظریات سے رشتہ مکالمے کا نہیں، ان پر حاوی ہونے، اور ان کی بیخ کنی و نفی کا ہوتا ہے۔ مکالمہ اسی

وقت ممکن ہے جب اثبات میں لگی، اور نفی میں اثبات کا امکان موجود ہو، یعنی اپنے حسی و منطقی ہونے پر ایسا اصرار نہ ہو جس سے دوسروں کا انکار لازم آتا ہو۔ دوسری طرف زندگی کو دلچسپ بنے زری سمجھنا، زندگی کے اندر اس کی نفی کا امکان دیکھنا ہے؛ اور غم لازوال میں خوشی ایک مسابقت پسندانہ طرز فکر نہیں، بلکہ اس امکان کی طرف اشارہ ہے کہ غم لازوال میں بھی اس کی خود شکنی کا سامان ہے؛ جب کوئی شخص لازوال غم کو پورے انسانی وقار کے ساتھ سہار لے، تو اس کا حوصلہ خوشی کا باعث بن جاتا ہے، صرف اس شخص کے لیے نہیں، ہم سب کے لیے۔ اس طور جدلیاتی تصورات، اصلاً مکالمے کو ممکن بناتے ہیں؛ جیسے جی موت کی ملکیت قبول کرنا، درحقیقت حیات و مرگ میں مکالمے کی راہ ہموار کرنا ہے، جس سے موت زندگی کو معنی بخشتی ہے اور زندگی موت کو نیز غم و خوشی، فنا و بقا میں بیک نگیختہ مضم ہوتی اور دونوں کے دل میں ایک دوسرے کی حدوں کا احترام ملح ہوتا ہے۔

اسی حقیقت کو مجید احمد نے نظم ”جیون دیس“ میں بھی پیش کیا ہے۔ پوری نظم حزن میں ڈوبی ہوئی ہے۔ احمد نے اس نظم میں حزن کی کیا بھی ملی، انتہائی موزوں تشال وضع کی ہے؛ چہرے ڈوبتے سورج کی مانند پہلے پڑ چکے، روحوں کی کیفیت گہری اسی شاموں کی مثل ہے؛ یہ تشبیہیں تو روایتی ہیں، مگر ان کی توسیع کرتے ہوئے احمد نے جو تشال ایجاد کی ہے وہ صرف انوکھی نہیں، مکمل بھی ہے۔

پہلے چہرے، ڈوبتے سورج اروجیں، گہری شامیں

زندگیوں کے مگن میں کھلتے... قبروں کے دروازے

اس تشال میں ہم پر غلبہ پالنے کی وہی صلاحیت ہے جس کا مظاہرہ موت، زندگی پر ہلے بولنے کی صورت میں کرتی ہے۔ یہ تجربہ کس قدر حزنیہ ہوگا، جس میں آدمی کو لگے کہ اس کی زندگی کے مگن میں قبر کا دروازہ منہ پھاڑے ہوئے ہے۔ یہ وہی جدلیات ہے، جسے احمد نے غم لازوال کی خوشی، یا دلچسپ بنے زری کہا ہے، تاہم اس تشال کی مدد سے پہلے جو بات محض خیال کی سطح پر تھی، اب مجسم ہو گئی ہے۔ زندگیوں کے مگن میں کھلتے... قبروں کے دروازے کی تشال یاد کرتی ہے کہ زندگی اور موت کا رشتہ، جو پہلے زمینی تھا (کہ موت مستقبل کا ممکنہ وقوع ہے)، اب اس میں مکانییت پیدا ہو گئی ہے۔ دونوں

میں مکافی رشتے کا مطلب ”غائب“ کو ”حاضر بنانے کی سعی ہے“؛ دور فاصلے پر کٹری ”خیالی حقیقت“ کو قریب کی حسی حقیقت میں بدلنے کی کوشش ہے۔ موت مستقبل کا ایک ممکنہ وقوع ہونے کی بنا پر زندگی کے لیے ”غائب“ بننے کا وجہ رکھتی ہے۔ کسی اور کی موت کا مفہوم بھی، زندگی کے کارواں سے غائب ہو جانے کا ہے، اور خود اپنی موت کا ایک معنی تمامائے حیات سے دائمی طور پر غائب ہو جانے کا بھی ہے۔ انسانی ہستی کا وہ حصہ یہ ہے کہ زندگی کے مگن میں قبر کا دروازہ کھلنے کے باوجود، موت کے غیاب کا خاتمہ نہیں ہوتا؛ اس کے غیاب کی حقیقت مزید واضح ہوتی، اور ایک روشن حقیقت کے طور پر رونما ہوتی ہے۔ موت زندگی کے دوہرو ہونے کے باوجود ایک غائب بننے کے طور پر اپنی شناخت قائم رکھتی ہے۔ تاہم دونوں کو دوہرو محسوس کرنا انتہائی دہشت انگیز تجربہ ہے، اور یہی تجربہ اپنی شدت کے تحلیل ہو جانے کے بعد جس کیفیت کو جنم دیتا ہے وہ حزن ہے؛ اسی لیے چہرے پہلے پڑ چکے اور روحوں میں گہری شاموں کا حزن سرایت کر چکا ہے تاہم واضح رہے کہ زندگی کے مگن میں قبر کے دروازے کو منہ کھولے دیکھنا موت کا تجربہ نہیں؛ موت ایک تجربہ ہو ہی نہیں سکتی؛ موت، آدمی کو تجربے کی مہلت بھی کہاں دیتی ہے؛ لہذا یہ فنا پذیری کو ایک اعلیٰ حقیقت کے طور پر محسوس کرنے کا تجربہ ہے؛ اس کی دہشت اور حزن کو زندہ آدمی ہی جھیل سکتا ہے۔

چونکہ مرگ و حیات کا مکالمہ، غائب بننے اور موجود بننے میں مکالمہ ہے، لہذا اس میں وجود کی سطح پر برابری کا رشتہ قائم نہیں ہو سکتا۔ زندگی کے مگن میں قبر کے دروازے کے کھلنے کے باوجود موت، زندگی کی طرح موجود کا مرتبہ حاصل نہیں کرتی؛ ”غائب“ کو ”حاضر بنانے کی کوشش کے باوجود اس کا غیاب پنا باقی رہتا ہے؛ آدمی موت کا چہرہ نہیں دیکھ سکتا، کیونکہ اس کا چہرہ ہوتا ہی نہیں؛ اور جہاں کہیں موت کا چہرہ مصور کیا گیا ہے وہ دراصل زندگی کا گھڑا ہوا چہرہ ہے۔ موت و حیات کی وجودی عدم مساوات ہی حزن کا باعث ہے۔

حزن دو طرح کا ہوتا ہے: منفعل اور فعال۔ منفعل حزن شدید مایوسی و ناقابل برداشت تاریکی کے مسلط ہو جانے سے عبارت ہے، یا ایک اندھی کلی میں داخل ہونے کا نام ہے، صاف لفظوں میں یہ فنا پذیری کی ملکیت سے قرار ہے۔ اسی لیے اس میں ایک طرح کی خود ترچی ہوتی ہے۔ مثلاً قافی کا

یہ شعر منفعلِ حزن کی مثال ہے:

کچھ ایسی باتیں سے حسرت سے میں نے دم توڑا
جگر کو قہام کے وہ وہ گئی تھا میری

جب کہ فعالِ حزن میں، حزن کو قہامِ ممکنہ شدت سے محسوس کیا جاتا ہے۔ اس کی آگ سے خود کو بچانے کی بجائے خود کو اس کے سپرد کیا جاتا ہے۔ اس میں خودِ رنجی کے بجائے، اعلیٰ درجے کا انسانی وقار ہوتا ہے۔ حسرت، دلِ اس کی دم گھونٹ دینے والی کیفیات کے بجائے، خود شعوریت کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ وجود و ہستی سے متعلق بنیادی سوالات قائم کیے جاتے ہیں۔

کیا اسی واسطے ماضی کے متعلقوں سے اک سوچِ حیات

اپنے ہمراہ لیے جا چکی گاتی ہوئی صدیوں کی برسات

آگے اس ساحلِ گلِ پرش سے گمراہی ہے؟

کیا یہی مقصدِ صدِ عالمِ امکانی ہے

کہ جب اس سطحِ فروشدہ پہ ڈھونڈوں میں کوئی رختِ طرب

کوئی کھ کوئی نگہ کوئی تبسم کوئی جینے کا سبب

آسمانوں سے صدا آئے تو کیا ڈھونڈتا ہے

تیرا سامان تو یہی ہے سرِ سامانی ہے

(نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب)

وجود و مقصد وجود سے متعلق بنیادی سوالات اسی وقت قائم کیے جاسکتے ہیں جب اپنے وجود

کی ملکیت و ذمہ داری کو بھی تسلیم کیا جائے۔ سوال اپنی ابتدائی نمود میں، انسان کی انفرادی نگاہ کی علامت

ہے۔ اگر اس کا تعلق مقصدِ وجود سے ہو تو یہ انسان کی خود مختاری کا اظہار ہے۔ دوسروں اور دیوتاؤں

کے آگے سر تسلیم خم کرنے والا سوال نہیں اٹھاتا۔ رضا جوئی کا طالب رہتا ہے۔ وہ اپنی حقیقت سے زیادہ

مرستہ کا جولا ہوتا ہے۔ اپنی قافی حقیقت کا سامنا تکلیف دہ ہے۔ لوگ اس تکلیف سے بچنے کے لیے

جنگوں میں حصہ لیتے ہیں (جہاں موت کے اچانک وارو ہونے کا خیال، اس کی تکلیف کو کم کر دیتا ہے) اور سب سے بڑھ کر دیوتاؤں کے سامنے میں پناہ تلاش کرتے ہیں اور اپنے وجود کو پر چھائیں سمجھتے ہیں۔ مجید احمد کی شاعری اس جدید انسان کی کہانی پیش کرتی ہے، جسے اپنے وجود کی قافی حقیقت سے مفر نہیں۔ وہ جب یہ کہتے ہیں کہ ناجی گاتی صدیوں کی برسات میں قافی انسان کے لیے کوئی رختِ طرب نہیں، اس کی بے سرو سامانی ہی اس کا سامان ہے، یعنی اس کی فنا پذیری ہی اس کا سامانِ ہستی ہے، تو اس سے مقصدِ صدِ عالمِ امکانی پر بھی سوال اٹھتا ہے۔ احمد انسان کے وجود کو ناجی صدیوں اور گھٹنا گھن گھوڑے عالم کا مال سمجھتے ہیں۔ اسے یہ شکوہ عالمِ اس کے ان گنت جگہوں، اور لامحدود حجم کے غم دوراں میں سے آدمی کو بس دو سانس، دو بچتے دیے ہی ملے؟ یہ استفہام، حزن کے بلبلن سے پیدا ہوتا اور اپنے بلبلن سے حزن کو جنم دیتا ہے۔

مجید احمد کے حزن کی جڑیں راجعِ ماضی یا برداشت (retrospective memory) میں ہیں۔ ان کے ہاں جہاں کہیں فنا پذیری کا ذکر ہوا ہے، وہ ماضی کے مٹھانوں، گاتی ناجی صدیوں کے تناظر میں ہوا ہے۔ زندگی کا کچھ مختصر، کچھ حاضر ہے، مگر اس کی معنویت بچتے جگہوں کی نسبت سے ہے۔ گویا ماضی کا گہرا سایہ، حال کے روشن لمحے پر مسلسل پڑ رہا اور اس کی لمبائی چمک کو ماند کر رہا ہے۔ وہ جب کچھ مختصر کو اپنا کہتے، یا اس کی ملکیت جتاتے ہیں تو ’آہ‘ بھرتے ہیں، اور اس کچھ مختصر کو ایسی فرصت سمجھتے ہیں جو آہ و مالہ کے لیے انسان کو حاصل ہے۔ یہی احمد کی شاعری کا حزن ہے۔ دوسری طرف فنا پذیری کا تعلق راجعِ مستقبل یا برداشت (projective memory) سے ہے۔ ہماری موت، مستقبل کی حقیقت ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ مجید احمد کی نظم یہاں بھی ہماری توقع کی ٹھست کرتی ہے۔ ان کی نظم انسان کی فنا پذیری پر مرکوز ہونے کے باوجود راجعِ مستقبل یا برداشت میں اسیر نہیں ہوتی۔ دو ایک جگہوں پر ’دور کہیں‘ اس پار وہ دنیا‘ کی تمثال ظاہر ہوتی ہے، مگر یہ تمثال موقوف نہیں نی۔ موقوف اگر ہے تو وہ یہ ہے: ”یہ چلتے لکھوں کا الاؤ اس جیون میں دہشتم ہتھوڑا... پگ پگ شعلے... جن تہ طوقاں ماورِ مرا دل بچتے جگہوں کی ماکہ میں لت پت۔“ اس کے نتیجے میں ان کی نظم ماضی کے نقوش (traces)، تمثالوں کی آمیج گاہ بنی ہے۔

یہاں ہمیں ماضی، اور ماضی کے نقوش میں فرق کرنے کی ضرورت ہے۔ نقوش، ماضی کے قائم مقام نہیں، اس کے دھندلے اشارے ہیں۔ ماضی تو ایک لامتناہی تجربہ ہے، جب کہ ماضی کے نقوش، اس لامتناہیت کے منتخب، چیدہ پہلو ہیں۔ ان چیدہ پہلوؤں کے انتخاب سے ہم نہ صرف ماضی کی تجربہ عت کی تجسیم کرتے ہیں، بلکہ ماضی کا ایک خاص، اور اپنی زندگی کے لیے کارگر تصور بھی تشکیل دیتے ہیں۔ ماضی ایک تاریک غار کی مانند ہے، اس کے منتخب پہلوؤں کی مدد سے ہم اس غار میں سے راستہ بناتے ہیں۔ (گویا ماضی میں اترنے کے کئی راستے ہیں؛ ہم اپنی ترجیح، ضرورت، مفاد کے مطابق کسی راستے کا انتخاب کرتے ہیں)۔ تب ماضی ہمارے لیے مردہ واقعات کا ڈھیر نہیں ہوتا، ایک زندہ وقوعہ بن جاتا ہے۔ اب یہ ایک تخلیق کار کی تخلیقی و تخیلی بساط پر منحصر ہے کہ وہ اس غار میں کتنی دور جاتا ہے۔ کیا وہ شخصی ماضی تک محدود رہتا ہے، یا قومی و نسلی ماضی تک، یا پھر نوع انسانی اور کائنات کے ماضی میں سفر کرتا ہے؟ مجید احمد کے یہاں ماضی کے جو نقوش ظاہر ہوئے ہیں، وہ کائنات کے ماضی سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً نظم ”راتوں کو“ میں ماضی کے تاریک غار میں داخل ہونے، ڈرنے، ماورِ ساتھ ہی کچھ موجود کے آہنگ کو بید زماؤں سے شروع ہونے والی تپ ہستی سے جہلانے کی سعی کی گئی ہے:

ان سوئی تنہا راتوں میں

دل ڈوب کے گزری باتوں میں

جب سوچتا ہے، کیا دیکھتا ہے، ہر سمت دھوئیں کا بادل ہے

داوی و بیاباں جل تفل ہے

ذخارِ سمندر سوکھے ہیں، ہر ہول چٹا نہیں بکھلی ہیں

دھرتی نے ٹوٹے تاروں کی جلتی ہوئی لاشیں لگی ہیں

پہناے زماں کے سینے پر اک موج اگھڑائی لیتی ہے!

اس آہ و گل کی دلدل میں اک چاپ سنائی دیتی ہے

اک تھرکن سی ماگ دھڑکن سی آفاق کی ڈھلوانوں میں کہیں

تائیں جو ہلک کر جلتی ہیں، چل پڑتی ہیں، رکتی ہی نہیں

ان راکتوں کے ہنور ہنور میں صد ہا صدیاں گھوم گئیں
اس قرنِ آلود مسافت میں لاکھ آہلے پھولے، دھوپ بجے
اور آج کے معلوم، ضمیر ہستی کا آہنگ تپاں
کس دور دہس کے کہروں میں لرزاں لرزاں رقصاں رقصاں
اس سانس کی رو تک پہنچا ہے
اس میرے میز پر جلتی ہوئی قدیل کی لو تک پہنچا ہے

یہ کائنات اور زندگی کے ارتقا کے سائنسی تصور کا خاکہ ہے۔ مجید احمد نے یہ نظم ۱۹۴۹ء میں لکھی تھی، جب ابھی بگ بینک کا نظریہ پیش نہیں ہوا تھا۔ غالباً انھوں نے سر جموں جٹو کے نظریے Steady State Theory پر انحصار کیا ہے، جسے بیسیویں صدی کی دوسری دہائی میں پیش کیا گیا تھا۔ اسے ۱۹۶۳ء میں پیش ہونے والے بگ بینک کے نظریے نے اٹھوا اور ناقص ثابت کیا ہے۔ (مجید احمد کو فلکیات سے گہری دلچسپی تھی۔ انھوں نے اس موضوع پر ایک مکمل کتاب بھی بنیگار چھوڑی ہے)۔ خود تولیدی (abiogenesis) نظریے کے مطابق زندگی کا آغاز غیر نامیاتی مادے سے ہوا۔ اس کے بعد زندگی کی ایک زنجیر قائم ہوئی۔ آپ وگل کی دلدل (جہاں سے حیات کا آغاز ہوا) سے شروع ہونے والی زندگی کی چاپ قرنِ آلود مسافت طے کرنے کے بعد، انسان کی سانس کی رو تک پہنچی ہے۔ شاعر اپنے میز پر جلتی ہوئی قدیل کی لو کا سلسلہ اس اولین چاپ سے قائم کرتا ہے۔ (گویا ماضی کے غار میں روشنی کی ایک ٹیکر کھینچ جاتی ہے)۔ یہ نظم اپنے سائنسی تصور کی صداقت یا عدم صداقت کی وجہ سے اہم نہیں۔ فنی سطح پر یہ اپنی غنائیت اور متحرک تشالوں کی وجہ سے متاثر کن ہے؛ تشالیں نظم کے غنائی آہنگ سے جڑی ہیں؛ نظم کا آہنگ اولین چاپ ہستی کی طرح آہنگی سے شروع ہوتا، اور رفتہ رفتہ متحرک، دھڑکن، تان، راگنی کے مدغم سر میں بدلنا ہوا، زندگی کے آہنگ تپاں تک پہنچتا ہے۔ اس نظم کے حوالے سے ہم جس نکتے کو واضح کرنا چاہتے ہیں، وہ احمد کا کائناتی ماضی کے نقوش کو reclaim کرنا ہے۔ کائنات کے آغاز سے متعلق اساطیری اور مذہبی تصورات کی بجائے، سائنسی تصور پر انحصار مجید احمد کی پوری شاعری کے سلسلے میں گہری مصونیت رکھتا ہے۔ اساطیری و مذہبی تصور کائنات، الوہی ہستی کو

فائل قوت کے طور پر پیش کرتا ہے، جب کہ سائنسی تصور کائنات کو حوالہ کے ایک منظم سلسلے کی صورت پیش کرتا ہے۔ جدید اردو نظم میں یہ انتہائی بنیادی سطح کی وجوداتی تبدیلی ہے۔ مجید احمد کے یہاں شعری تجربے اور انسانی وجود کی اصل (origin) کے ضمن میں ایک مکمل پیرا ڈائنامک شفٹ ملتا ہے۔ پہلے انسانی وجود کے معانی جس اصل و مرکز میں تشکیل پاتے تھے، وہ جدید نظم میں 'گم' (missing) ہو گیا ہے۔ دیہاتی مفکر رشید، جدید نظم میں گم اور غائب ہے۔ اسے حوالہ کے ایک منظم سلسلے نے بے دخل کر دیا ہے، تاہم یہ گم اور غائب ہونے کے باوجود مؤثر ہونے کا امکان رکھتی ہے۔ کیسے؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ انسانی وجودی تجربے کے 'مرکز' کی تبدیلی سے مجید احمد کی نظم 'خالص بشری' تجربے کی حامل بنی ہے۔ بلاشبہ یہ تجربہ دکھ کا ہے، مگر اپنے فانی، مٹی کے بے وقعت وجود کا تجربہ ہے! اپنی پوری حقیقت کو قبول کرنے کا تجربہ ہے! یہ تسلیم کرنے کا تجربہ ہے کہ اس مٹی میں جو کچھ امٹ ہے، مٹی ہے۔ مجید احمد کی نظم 'بشریت' کے الم کو پورے انسانی وقار کے ساتھ قبول کرتی ہے۔ اس میں آنسو ہیں جو ہڈیوں میں اتر جانے والے غم کو ضبط نہ کر سکے، اور بے بس ہو جانے پر بہہ نکلے ہیں، مگر بزدلی کی طرح داویلا نہیں کیا گیا! زندگی کے مگن میں قبروں کے دہانوں کو دیکھ کر، اپنی تقدیر پر ہنسنے کی کیفیت ہے! اس کا مقصود حکایت نہیں، یہ ظاہر کرنا ہے کہ آدمی پیالہ و ساغر نہیں کہ گردشِ مدام سے نہ گھبراتے ہوں۔ مجید احمد کی نظم میں اگر کسی ایک آئینے کی کسر ہو گئی ہے تو وہ فنا کے ریلے کو دیکھ کر اس پر رمزیہ تبسم کا اظہار نہ کر سکے کی ہے۔ تاہم جہاں تک اپنی بشری حقیقت کی 'ملکیت' اور اس کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کا معاملہ ہے، جدید اردو نظم میں مجید احمد کا کوئی مد مقابل نہیں۔

کیا کہیں ہم پر کیا جنت
اندھے کھولے قدموں کی
ظہور اپنی قسمت جی
ظہور کھائی، آنکھ کھلی
آنکھ کھلی تو بید کھلا

وہ سب جن کے قدموں کا
رہلا ہم کو روند گیا
ان میں سورج کوئی نہ تھا
سری طرح اور تیری طرح
سب مٹی کے ڈرے تھے

(پامال)

احمد کی نظم 'حزن' کی جس گہری وجودی گہرائیوں میں اتر جانے والی کیفیت کی حامل ہے، اس کا ایک اور سبب حوالہ کے ایک منظم سلسلے کی بیگانگی ہے۔ جدید انسان نے اپنے تجربے سے اس مفکر رشید کو اس لیے غائب رکھا کہ اس کی خود بخود برقرار رہے، لیکن اس کی جگہ جس کائناتی شبیہ کو بھلا، اس سے بیگانگی کا تجربہ بھی کیا۔ اس طور جدید انسان نے دو طرح کی بیگانگی کا کرب جھیلا۔ وہ اپنے نئے تصور کائنات کے سبب دیہاتی شبیہ سے بیگانہ ہوا، اور کائناتی حوالہ کو خود سے بیگانہ پا دیا۔ اس ضمن میں ہمیں جدید ادب میں دو رجحان ملتے ہیں: ایک رجحان تہائی، بیگانگی، انہویت کو انسانی تقدیر سمجھ کر قبول کرنے اور ان کے ساتھ جینے کا ہے! یہ رجحان زندگی کو کچھ حاضر میں سمٹا ہوا محسوس کرتا ہے! اس کی بنیاد نہ تو ماضی میں دیکھتا ہے، نہ اس کے امکانات کے لیے مستقبل کی طرف! جو کچھ ہے بس یہ لہر گزراں ہے، ماضی یعنی تاریخ اور مستقبل یعنی امکانات سے علاحدہ و بیگانہ۔ چنانچہ اس میں نہ تاسف ہوتا ہے نہ امید! نہ حلیا ہوتا ہے نہ خواب، نہ کسی جنت گمشدہ کو پانے کی آرزو، نہ کسی فردوسِ امکانی کی تمنا! اس میں محض عدمیت ہوتی ہے۔

اس قسم کی شاعری وضاحت سے بے نیاز ہوتی ہے! یہ ان آوازوں میں وجود رکھتی ہے
جو اسی خاص موقع کے لیے سونڈوں ہوتی ہیں، اور دوسرے مواقع کی تفہیم کے لیے
ان سے مدد نہیں لی جاسکتی^۵

اس لیے کہ جب یہ شاعری خود ہر بنیاد کا انکار کرتی ہے تو خود کیوں کر کسی اور معنی کی بنیاد
بن سکتی ہے؟ اس شاعری کی کوئی کڑی لحد گزراں سے باہر نہیں نکلتی۔ مثلاً ایک معاصر مغربی شاعر پابلو

سایوریو (جو کوہن یگیں میں مقیم ہے) کی ایک نظم "The Care of the Self" کی یہ لائنیں دیکھیے جن میں ہمیت کے کچھ اہم عناصر ملتے آتے ہیں۔ جیسے خود کو تاریخ سے باہر چھٹے میں موجود محسوس کرنا، ادبیت کا مسئلہ اڑانا اور کائنات سے مطابقت محسوس کرنا:

I'd like to judge and proclaim
the final voice is nothing but noise
I rage.
I remain.
Hidden in a territory that history does not interrupt.
A soft sinuous sense like solitude or silencing.

I was a dream. A mirrored mirage.
But now, full of fascination
I have the holy stream of eternity
wasted as a shadow
below my feet.
I've spilled the moonshine over my bare breasts
in the agony of madness.

(Nihilistic Poetry)

اردو میں انہیں ماگی کی نظموں میں بھی ہمیں لغویت و ہمیت مل جاتی ہے۔ مثلاً ان کی نظم "تارخ" کا یہ حصہ دیکھیے:

دول کا میں آدمی ہوں

دول ہی دول ہوں

اک اور جیون کی تمنا کیوں؟

کس لیے میں ہڈیوں میں حشر تک زندہ رہوں

جب موت ہی انجام ہے

برجیہ کلب

(ہیگائنگی کی نظمیں)

دوسرا رجحان عمارت ہے "دیہاتی مرکز" کی یاد کے چلنے سے۔ جب آدمی کی خود مختاری شدید نوعیت کی تنہائی میں بدلنے لگتی ہے، اور وہ اپنی ہی تنہائی کی دہشت سے، اور ایک قطعی بیگانہ فضا میں خود کو بے بس محسوس کرتا ہے، تو اس پر نا حلیجیائی کیفیت کا غلبہ ہوتا ہے۔ وہ اپنے وجود کی خود مختاری کا بوجھ اٹھانے سے خود کو معذور پاتا ہے، تو واپس پلٹتا ہے، تاریخ، قدیم زمانوں، مابعد الطبیعیات، دیہاتوں کی طرف۔ سمجھنے والی بات یہ ہے کہ بیگانگی کی شاعری میں معنی کی تلاش ہوتی ہی نہیں! اس میں بے معنویت کا بے زار کن جشن ہوتا ہے۔ معنی کی تلاش آدمی کو ہمیشہ نہیں تو اکثر ماضی کی طرف لے جاتی ہے! ایک انسانی منظر کے طود پر خود معنی کی جڑ ماضی میں اتری ہوئی ہے، اور نا حلیجیا بھی ماضی میں معنی تلاش کرنے کی سعی کے سوا کیا ہے؟ اس رجحان کو (بھی) "گھردا پس" کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جدید ادب میں قدیم اساطیر کی طرف جھکاؤ اسی گھردا پس کے سلسلے ہی کی کڑی ہے۔ اب دیہاتی شبیہ کو احساس کی ایک نئی سطح پر reclaim کیا جاتا ہے۔ قدیم اساطیر، تاریخ، روایت میں ان معانی کی جستجو ہوتی ہے جو ہم اور غائب ہو گئے تھے۔ یہ فقط مراجعت نہیں، ایک نئی یافت ہے۔ گھردا پس، جلا وطنی کے سفر کے بعد ہوتی ہے، اس لیے اس کا تجربہ گھر میں اولین قیام سے مختلف اور بلند تر سطح کا ہوتا ہے۔ یہ تجربہ گھر کو ایک نئی دنیا کے طور پر دریافت کرنے سے عمارت ہوتا ہے۔ اس مقام پر یہ واضح کرنا ضروری محسوس ہوتا ہے کہ گھردا پس کے رجحان کا ایک محرک تو شناخت کی تلاش ہے، جس کا ذکر اس تحریر کی ابتدا میں کیا گیا ہے، جب کہ دوسرا محرک تنہائی کی دہشت ہے۔ تنہائی کی دہشت آدمی کے وجود کے اسی مرکز پر لرزہ طاری کرتی ہے، جہاں اپنی بچان کا شعور موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کی وجہ سے بھی درجہ رو بے خانماں ہونے کا اندیشہ لاحق ہوتا ہے۔ بے خانماں شخص ہمیشہ پیچھے کی طرف دیکھتا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں یہی دوسرا رجحان ظاہر ہوا ہے۔ خصوصاً آخری دور کی نظموں میں۔ امجد کی نظم میں حزن اب بھی موجود ہے، اس لیے کہ فنا پذیری کا احساس باقی ہے (بلکہ شدید ہو گیا ہے) مگر اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ یہ حزن اس بے معنویت

و لغوی سے بچنے کی ڈھال ہے جو اپنی خود بخاری و تنہائی کو ان کی انتہائی شہت کے ساتھ محسوس کرنے سے لائق ہو سکتی ہیں۔ اگرچہ حزن کی یہ کیفیت منفعل نہیں تاہم دفاعی ضرور ہے۔ اس میں وجود و مقصد وجود پر محال قائم کرنے کا وہ حوصلہ اب موجود نہیں جس سے ان کی نظم میں 'مردانہ آہنگ' پیدا ہوتا تھا؛ یعنی متحرک جثالوں کے ساتھ ایک خاص 'غنائی شکوہ' پیدا ہوتا تھا۔ اب ایک ایسا غنائی ظہر اُڑا گیا ہے جس کی نوعیت نسانی ہے۔ صرف ایک نظم 'رین و جان' کا یہ اقتباس دیکھیے:

میں ڈر گیا ہوں۔۔۔ پر اسرار ماسلوں کا نظام
یہ خوف بھی تو ہے اک وہ حصار بے دیوار
جو میرے دل کو تری بستیوں نے بخشا ہے
تری ہی دین، سپہ ساقوں کو سوچتی حس
ترا ہی خوف، اس ان بوہے رابطے کا شمر

میں ایک رین کا جاں ان عجب قرینوں میں
ترے ہی خوف کی دو میں تری گرفت میں ہوں
ترے ہی ریل کی حد میں۔۔۔ تری پناہ میں ہوں

امجد کی نظم کا محکم پہلے اپنے وجود کی حد میں تھا اور اب 'مقتدر شبیہ' سے ریل کی حد میں ہے۔ یہ دو الگ الگ تجربات ہیں۔ 'مقتدر شبیہ' سے ریل کی حد میں تخلیق ہونے والی شاعری مزاجاً نسانی ہوتی ہے؛ انسانی عرفان، انفرادی وجود کا مجرد عرفان نہیں ہوتا، بلکہ ایک دوسری ہستی سے ریل کی حد سے، اور اس ریل کی حد میں حاصل ہوتا ہے۔ اس کی نوعیت جدلیاتی نہیں، جذباتی ہوتی ہے۔ تصوف کی شاعری میں عورت کی مثال کا پس منظر بھی یہی ہے، اور یہ اتفاق نہیں کہ امجد کی آخری دور کی نظموں میں صوفیانہ عرفانی جہت رونما ہوئی ہے، جس کی حد سے وہ جدلیاتی بحالیات دب سی گئی ہے جو ہمیں ان کی باقی شاعری میں غیر معمولی قوت سے کارفرما ملتی ہے!

حوالہ جات

- ۱۔ مسند پر وقصر، شعیر اسد اور نعل کالج، جامعہ پنجاب، لاہور۔
 - ۲۔ ڈیوڈ اسمتھ (David Smith) *The Dance of Siva: Religion, Art and Poetry in South India* (نیمبرج پبلی ورٹی پریس، ۱۹۶۶ء) ص ۲۴۔
 - ۳۔ محترمہ رینہ مڈلٹن - حملہ مسجد ایک مطالعہ عرب، حکمت ادیب، (جنگ جھگ ادبی اکیڈمی، ۱۹۸۴ء) ص ۲۵۵۔
 - ۴۔ ڈیوڈ اوگڈن (Daryl Ogden) *The Language of the Eyes* (نلیٹ پبلی ورٹی آف نیو یارک، ۲۰۰۵ء) ص ۱۸۔
 - ۵۔ مارٹن ہائیڈگر (Martin Heidegger) *Poetry, Language, Thought* (حریم الحرف ہائف طریقہ کار (نئی یارک پبلشر، ۱۹۷۱ء) ص ۴۳۔
 - ۶۔ ریچرڈ پوائیر (Richard Poirier) *Poetry and Pragmatism* (سرگ، ۱۹۹۲ء) ص ۶۵۔
- نوٹ: اس مضمون میں امجد امجد کی نظموں کے اقتباسات گہانہ ہیں مگر وہ خود لکھا، شائع کروا، تصدیق کیشنز لاہور طبع لانا شاعرت ۲۰۰۶ء سے لیے گئے ہیں۔

مآخذ

- ۱۔ امجد کنبات مسجد - عرب خواہہ لکھا، تصدیق کیشنز، ۲۰۰۶ء
- ۲۔ اوگڈن، ڈیوڈ (Daryl Ogden) *The Language of the Eyes* - نلیٹ پبلی ورٹی آف نیو یارک، ۲۰۰۵ء
- ۳۔ پوائیر، ریچرڈ (Richard Poirier) *Poetry and Pragmatism* - سرگ، ۱۹۹۲ء
- ۴۔ محترمہ رینہ مڈلٹن - حملہ مسجد ایک مطالعہ عرب حکمت ادیب - جنگ جھگ ادبی اکیڈمی، ۱۹۸۴ء
- ۵۔ اسمتھ، ڈیوڈ (David Smith) *The Dance of Siva: Religion, Art and Poetry in South India* - نیمبرج پبلی ورٹی پریس، ۱۹۶۶ء
- ۶۔ ہائیڈگر، مارٹن (Martin Heidegger) *Poetry, Language, Thought* - حریم الحرف ہائف طریقہ کار - نیو یارک پبلشر، ۱۹۷۱ء